

***SUL LIMITE E DEI TRANSITI DI LIMES ENSEMBLE: MODI
ED ESITI DELLA TRASCRIZIONE E DELLA
“TRADUZIONE” IN MUSICA.
COME SI ARRIVA A REALIZZARE UN NUOVO VOLUME,
NEL CONFRONTO DI IDEE E IN “DIALOGO LUNGO”***

Maurizio Agamennone, Luigi Pecchia

Qui si racconta di come un nuovo e recente CD-book¹ sia stato ideato e realizzato attraverso un lungo e costante dialogo tra musicisti, da una idea originaria piuttosto vaga e approssimativa che ha subito continui e progressivi adattamenti, fino ad arrivare all'esito conclusivo, passato alla stampa e alla fruizione degli interessati e appassionati, ben lontano dai presupposti iniziali.

Nell'esperienza di un gruppo strumentale, a un certo grado di maturazione, si manifesta quasi sempre la necessità di fissare su un supporto fonografico l'attività condotta in palcoscenico, dal vivo, o alcune prove interpretative di particolare interesse e originalità. Questo vale anche se i dischi, i supporti fonografici, si vendono poco o punto – come molti sostengono, ma forse non è sempre così vero – e anche se i musicisti del gruppo hanno ognuno una carriera individuale e una discografia propria: l'azione di gruppo è altra cosa, se si delinea nel tempo e non è occasionale, e richiede conferme e verifiche condivise, e iterate.

Perciò, dopo numerosi anni di “live”, tra i membri del *Limes Ensemble*², costituito da musicisti curiosi e interessati a testi, repertori

¹ Si tratta del volume *Sul limite e dei transiti. Trascrizioni e composizioni originali di Luigi Pecchia su temi di Astor Piazzolla, Fiorenzo Carpi e Daniele Paris e su motivi della tradizione orale in Italia*, a cura di Maurizio Agamennone, con CD allegato, Lucca, LIM, 2018.

² *Limes Ensemble* si forma nel 2008 da un'idea originaria di Luigi Pecchia, e riunisce musicisti maturi e “in carriera”: Francesca Vicari (vl: violino), Luca Sanzò (vla: viola), Diego Roncalli (vc: violoncello), Luca Cola (cb: contrabbasso) e lo stesso Luigi Pecchia (pf: pianoforte); nell'ultimo anno a Roncalli si è avvicinato il violoncellista Francesco Marini. Ognuno dei componenti proviene da prestigiose scuole strumentali, con ripetute esperienze formative in Europa, ed è altresì testimone del protrarsi di simili

e pratiche inconsueti, oltre le proprie specifiche “vocazioni” individuali, comincia a emergere l’aspirazione a documentare in maniera più stabile l’attività d’insieme, il “fare gruppo” in musica.

Ma realizzare un disco non è poi così ovvio e semplice: che cosa ci si mette dentro, quali autori e brani, come ci si confronta con la discografia esistente e con le registrazioni dei grandi interpreti, quale editore scegliere e che tipo di formato, quale destinazione ipotizzare,

tradizioni didattiche anche nel nuovo millennio: tutti ricoprono cattedre e insegnamenti con titolazioni diverse nei Conservatori di musica italiani. Pure si può cogliere una diretta provenienza da consuetudini familiari, come è per Francesca Vicari, figlia e allieva di Luciano Vicari, grande violinista e didatta, fondatore del mitico gruppo strumentale *I Musici*, il primo complesso ad alimentare in ambito internazionale la *Vivaldi Renaissance*, con esiti clamorosi, dall’Europa all’Asia. Singolarmente, tutti erano – allora, quando il *Limes Ensemble* cominciò a muovere i primi passi - e sono, attualmente, impegnati in pratiche performative e di ricerca piuttosto diverse: dalla edizione critica di opere del passato - come è per Luca Sanzò, particolarmente attento al repertorio per viola sola -, alla interpretazione dello strumentale nella musica di Claudio Monteverdi, dalla tradizione sonatistica e concertistica di età barocca matura (Vivaldi e Bach, con particolare interesse e successo discografico e di pubblico), al sonatismo classico e romantico. Inoltre, tutti sono interessati alla “nuova musica”, e non sembrano per nulla arroccati intorno a uno stretto specialismo stilistico e storico-culturale. Pure è possibile rilevare una certa confidenza con pratiche musicali di non stretta pertinenza “accademica”, come è nell’interesse per il “tango rioplatense” che ha connotato la carriera di Diego Roncalli, a lungo violoncellista del complesso costituito dal bandoneonista uruguayano Héctor Ulises Passarella, ma attivo anche come “gambista”, nella musica di età barocca. E ciò vale anche per Luca Cola che alterna disinvoltamente il “violone” barocco con il contrabbasso, coerentemente con le musiche eseguite. Oltre i percorsi individuali, tutti i componenti del *Limes Ensemble* mostrano una appassionata disponibilità a far musica insieme, in duo, in piccoli gruppi e in formazioni orchestrali: testimone di questa “disponibilità verso gli altri” è Luigi Pecchia che ha agito a lungo come collaboratore pianistico di celeberrimi solisti (da Severino Gazzelloni, a Peter Lukas Graf, Antony Pay e Patrick Gallois), con una duttilità che va ben oltre il ruolo del mero accompagnatore al pianoforte, e informa una dimensione pienamente autorevole, per nulla ancillare, dell’essere pianista e tastierista. Infine, associandosi nel *Limes Ensemble*, i componenti del gruppo hanno trovato una utile piattaforma per cimentarsi in esperienze ancora nuove, spesso intorno a testi e repertori da definire o re-inventare, che favoriscono processi di stretta reciprocità e dialogo, nella individuazione dei materiali su cui lavorare, e sui modi con cui farli emergere in una veste inusuale.

quante copie stampare, come distribuirle, con chi, a chi e dove? Tutte domande per cui i produttori (editori, discografici, organizzatori, direttori artistici, ecc.) possono proporre alcune soluzioni, ma non tutte, e non sempre, sono incoraggianti, convincenti ed esaurienti per i musicisti: soprattutto se questi sono interpreti maturi e consapevoli, non interessati a operazioni di “lancio” promozionale o a testi di esplicito “main-stream”.

Perciò, quando Luigi Pecchia, pianista e compositore, direttore e fondatore di *Limes Ensemble* ha cominciato a ragionare su queste cose, si è iniziato a parlarne e discuterne insieme, a lungo, in occasioni e luoghi diversi, in conseguenza di una vecchissima amicizia e colleganza³, e anche in relazione a una permanente consuetudine al dialogo, al confronto e alla discussione comune su cose di musica e non solo, pure esercitata nel corso di lunghi e iterati viaggi verso il Salento e al suo interno⁴.

Quindi si è lentamente delineata una prima opzione:

1. Per cominciare a progettare la track-list del disco, si è ritenuto che fosse opportuno selezionare musiche non di repertorio e che non fossero già state registrate da altri interpreti - ma non necessariamente inedite e in prima esecuzione -, privilegiando l'originalità della proposta di fronte alla possibilità e al rischio della comparazione con altre registrazioni, nonché al pericolo della saturazione che potrebbe nascondersi nella eventuale scelta

³ Coloro che scrivono, in questa sede, si sono conosciuti tra la fine dei Settanta e i primi Ottanta del secolo scorso, quando erano entrambi impegnati in alcuni corsi attivi presso il Conservatorio di musica “Licinio Refice” di Frosinone, allora giovane e ottima scuola diretta con decisione, generoso impegno nell'innovazione e grande disinvoltura da Daniele Paris, autorevole direttore d'orchestra e protagonista della “nuova musica” nel corso dei Cinquanta-Settanta del secolo scorso: in particolare, Luigi Pecchia, già ottimamente diplomato in pianoforte con Arnaldo Graziosi, frequentava il corso di composizione di Roman Vlad e il corso di direzione d'orchestra con lo stesso Paris; Maurizio Agamennone, ancora alle prime armi come musicologo, era pure impegnato come contrabbassista nell'orchestra che suonava per gli “apprendisti direttori” – il lunedì pomeriggio di ogni settimana, per lunghi anni, allora – durante le lezioni di Paris.

⁴ Dal 2010 Maurizio Agamennone possiede una piccola casa a Soléto, nella Grecia otrantina, che è stata la meta di frequenti viaggi comuni, certe volte percepiti come interminabili, e lo scenario di soggiorni frequenti, molto gradevoli ed emozionanti, non soltanto nei mesi estivi.

di musiche ampiamente frequentate dagli ascoltatori e appassionati, in disco e in palcoscenico. Questo avrebbe potuto, o dovuto, comportare la scelta di musiche nuove, “fresche d’inchostro” e appena composte, e la necessità, inevitabile, di sondare la disponibilità di autori diversi a cimentarsi in una scrittura non necessariamente agevole, per una destinazione impegnativa (quintetto di archi con pianoforte: vl, vla, vc, cb e pf); ma si sarebbero aggiunte non poche variabili, tali da rendere rischiosa l’operazione: i processi individuali di lavoro, messi in atto dagli autori eventualmente interpellati, avrebbero potuto condurre a una dilatazione incontrollabile dei tempi di scrittura e consegna, e anche al rischio di acquisire opere molto divergenti stilisticamente, non facilmente “armonizzabili” in un testo unitario e chiuso quale è, comunque, un prodotto fonografico.

Perciò, è emersa una seconda opzione, ritenuta più governabile e forse anche più agevole nei tempi:

2. Privilegiare un solo autore cui affidare la scrittura delle musiche da destinare al disco. Quindi, avvalendosi della competenza di compositore di Luigi Pecchia, già altrimenti sperimentata, si è ritenuto che potesse essere proprio lui ad assumere questa responsabilità e, allora, a cimentarsi coraggiosamente nell’impresa.

Ma, ancora, non è così semplice e agevole predisporre sessanta/settanta minuti di materiale completamente originale, per un organico fisso, e tutto a carico di un solo autore: un impegno simile può essere facilmente insidiato dalla incertezza nella ricerca di spunti originali e differenzianti, per brani diversi e numerosi, dalla caduta dell’ideazione nel lungo periodo, dalla saturazione dell’invenzione e dallo scivolamento verso stereotipie, ricorrenze e stilemi usurati di scrittura. Di fronte a queste difficoltà, si è cercato di aggirarne i rischi valorizzando precedenti esperienze del gruppo e, anche, attingendo a piene mani a “modelli” e tradizioni diffusamente presenti in pratiche e testi multiformi della storia culturale europea e anche in comportamenti musicali tipici di culture esterne all’egemonia occidentale. In effetti, *Limes Ensemble* aveva già sperimentato alcune

prove di trascrizione e adattamento da materiali pre-esistenti⁵, ed è proprio a questa pratica vecchissima, la trascrizione, che si cominciò a guardare con interesse.

3. Si è ritenuto che la scelta della trascrizione in musica, come prospettiva prevalente della scrittura destinata alla nuova opera discografica, potesse consentire di attingere a materiali pre-esistenti già alonati di una propria “aura”, quindi saldamente consolidati nelle attese, storie e memorie degli ascoltatori: materiali di grande qualità, dunque, che proprio per questo possono favorire un abbrivio più sicuro alla scrittura. Inoltre, questa intenzione può favorire l’accesso a materiali molto diversi ed eterogenei, nello stile interno e nelle emozioni evocate, e scongiurare, almeno nelle intenzioni, i rischi di una possibile uniformità di scrittura, nell’esito finale, valorizzando una probabile eterogeneità stilistica forse più attraente per chi ascolta e deve eventualmente cercare e acquistare il disco. Peraltro, la medesima scelta può sollecitare pure una prospettiva opposta: vale a dire, l’opportunità di marcare, nella durata lunga dei sessanta/settanta minuti, una coerenza e continuità stilistica, l’adozione di soluzioni strumentali e compositive ricorrenti, pur di fronte a materiali originariamente molto diversi e, come s’è detto, fortemente eterogenei.

Tuttavia, anche decidere quali materiali scegliere, a quali storie, emozioni e memorie attingere, quali tratti musicali (melodici, metro-ritmici, armonici, timbrici, dinamici, ecc.) selezionare per orientare l’invenzione, la trascrizione e la scrittura, non è stato per nulla facile;

⁵ Tra le altre prove di trascrizione e adattamento di musiche pre-esistenti, sperimentate dal *Limes Ensemble*, si ricordano un programma interamente dedicato alla tradizione operistica italiana, per soprano (Silvia Colombini) e quartetto con pianoforte (vl, vla, vc e pf), favorevolmente proposto in ambienti diversi (dagli *Amici del loggione* del Teatro alla Scala di Milano, nel 2013, alla Concert Hall di Shangai, successivamente), alcuni adattamenti per quintetto con pianoforte (vl, vla, vc, cb e pf) di musiche composte da autori “minimalisti” come Michael Nyman e Guillaume Yann Tiersen, e una singolare trascrizione di *song* composte da Joni Mitchell, “arrangiate” per voce femminile (Manuela Custer) e quintetto con clavicembalo (vl, vla, vc, cb e cvc), associate al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi e felicemente presentate al *Festival dello scompiglio* di Lucca, nel giugno 2017.

quindi, piuttosto che singoli temi o testi, si è pensato che fosse preferibile iniziare con la individuazione di alcune scene comunicazionali in cui la scrittura musicale ha prodotto risultati di rilievo, o che fossero particolarmente stimolanti nella sfida della trascrizione e adattamento, e avanzare cercando all'interno di queste scene.

4. Perciò, i materiali originali da elaborare nella trascrizione e adattamento sono stati cercati all'interno di un ampio inventario di possibilità: dalle musiche per il teatro e la televisione, alle musiche per il cinema, fino a espressioni cantate nella tradizione orale di alcune regioni italiane. Come si intende, si tratta di contesti espressivi in cui la musica assume prevalentemente quella che in passato è stata a lungo descritta come una sorta di funzione ancillare, esplicantesi nella “applicazione” della musica (è la cosiddetta “musica applicata”) ad altra proposta espressiva - sequenze di immagini, soprattutto, o azioni sceniche: storie “da vedere” – considerata prevalente nella comunicazione, nelle reazioni emozionali e nelle valenze estetiche. E, forse, è proprio questa connotazione “subalterna”⁶ della “musica applicata” che ne consente un uso disinvolto e assai multiforme, attraverso

⁶ La questione - che descritta brevemente, in questa sede, può apparire schematica e brutale – ha assunto anche forti motivazioni psicologiche e politiche, e implicato altresì precise gerarchie estetiche: non si citano nemmeno qui le istanze e polemiche “formaliste” (e “antiformaliste”) che hanno impegnato la musica e la cultura europea nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, ma, soffermandoci soltanto su certe vicende dei media recenti, è opportuno ricordare come Ennio Morricone, sicuramente uno dei primi autori al mondo nella composizione di musiche per il cinema, nella sua propria percezione emozionale, poetica ed estetica, abbia sempre considerato prevalente la “musica assoluta”, come lui stesso ha spesso avuto occasione di indicarla, vale a dire la produzione destinata al concerto, pienamente emancipata da qualsiasi subordinazione ad altra azione espressiva confermine; questo non ha impedito affatto che il novantenne compositore sia comunque molto conosciuto e amato soprattutto per le sue “colonne musicali” dedicate al cinema, e anche per alcune “canzoni”, piuttosto che per altre sue opere; e, pure, è bene ricordare che proprio le sue musiche per il cinema si sono prestate a frequenti prelievi da parte di altri musicisti con esiti molto diversi: da John Zorn, jazzista radicale newyorchese, al gruppo heavy-metal californiano *Metallica*, al gruppo punk-rock *Ramones*, dal cantautore e chitarrista americano Bruce Springsteen al gruppo rock britannico *Dire Straits* e al gruppo punk radicale *Clash*.

“prelievi” diversi e frequenti “trasferimenti” dalla sede originaria – il teatro, il cinema o la televisione – verso altre destinazioni. Meno convincente e attraente, nella esplorazione iniziale comune, è apparsa l’ipotesi di attingere a un altro grande e formidabile inventario condiviso di testi, emozioni e memorie, vale a dire il repertorio della canzone d’autore nelle più diverse articolazioni locali (italiane, europee e americane): la possibile approssimazione a pratiche connotate da forte elaborazione estemporanea dei materiali originali, come è nel jazz (*song*, *ballad*, ecc.)⁷ e in alcune operazioni di matrice “propular” (*cover*, ecc.), ha infine sconsigliato prelievi di questo tipo, per una destinazione strumentale (vl, vla, vc, cb e pf) che attinge immediatamente a modelli di tutt’altra provenienza, a partire dalla cameristica europea nella quale tutto il materiale è interamente scritto, sul leggio degli strumentisti, una condizione, questa, che evidentemente comprime le possibilità creative che si attivano nelle più diverse procedure di elaborazione estemporanea (improvvisazione), e richiede una progettazione dagli esiti assai più sicuri e stabili (interamente scritti).

Quindi, una volta assunta la deliberazione di rinunciare a incidere in disco, trascrivere, “adattare” e “arrangiare” la “grande musica” di repertorio - evitando il rischio di violare, con prelievi inopportuni, una tradizione culturale monumentale ritenuta imm modificabile per principio, se non negli esiti dell’interpretazione – e la canzone “d’autore”, la scelta dei materiali ha seguito una sorta di spontanea selezione orientata soprattutto da filtri emotivi ma anche da tracce corporee: le musiche e gli autori che più si amano, che si ascoltano con maggiore passione e frequenza; oppure che più si conservano nelle memorie dattiliche, cioè incise nelle dita, perché alcuni autori e certe musiche sono stati ampiamente frequentati e suonati, nelle partiture originali, e per questo sono rimasti “attaccati” alle orecchie e alle dita degli esecutori; oppure autori e personalità con cui si sono condivise storie ed esperienze importanti della vita affettiva, occasioni di tracciamento per emozioni forti, profonde e ben radicate.

⁷ Tra i numerosissimi esempi, una interessante esperienza che va in questa direzione può essere individuata nella lunga relazione, ancora (2019) felicemente attiva, che ha unito il cantautore Gino Paoli e il pianista jazz Danilo Rea, in palcoscenico, in televisione e anche nella discografia.

Il dialogo tra musicisti che qui si intende raccontare, a questo punto della narrazione pertiene non solo le considerazioni di più largo raggio e le opzioni iniziali, i “criteri generali”, come narrato finora, ma concerne anche i contenuti di “discorso” e scambio dialogico condotti durante ed ex-post, intorno a come sono state effettivamente costruite e realizzate la scrittura e l’opera discografica di cui qui si narra, a quali processi di invenzione motivica, condotta delle parti, scelta di timbri e soluzioni metro-ritmiche, adattamento e interpolazione di episodi, definizione della forma, insomma tutti i tratti e parametri, e le procedure di invenzione, con cui si progetta e definisce un testo musicale, ma, anche, l’informazione e le diverse percezioni sedimentatesi sui materiali originali selezionati per le operazioni di trascrizione.

E tutto questo, a partire da un musicista che è nel cuore e spesso nelle dita di moltissimi musicisti.

5. La prima sequenza entrata nella track-list del disco, dunque, attinge a tre episodi diversi della “tango operita” *María de Buenos Aires*, che Astor Pantaleón Piazzolla (1921- 1992) compose e presentò nel 1968, su versi di Horacio Ferrer, lo stesso interprete del “recitante” nella prima rappresentazione: l’assetto originario comprese, allora, due cantanti e il recitante, il bandoneon di Piazzolla con i suoi collaboratori fidati (vl, pf, chitarra e cb), cui si aggiunsero altre parti strumentali (flauto, vla, vlc e altra chitarra) e una nutrita percussione con vibrafono e xilofono; dall’opera originaria, il “trittico” proposto nel disco preleva la *Milonga de la Annunciación*, il *Tema de Maria* e la *Fuga y Misterio*: la trascrizione valorizza il transito delle parti vocali in un suono puramente strumentale, e adatta la variabilità timbrica sperimentata da Piazzolla a una più compatta sonorità di soli archi con pianoforte; tuttavia, l’impetuosa cantabilità originale è pienamente riconoscibile nella distribuzione dei motivi tra gli archi acuti e la tastiera del pianoforte. Pure, restano attivi alcuni gesti tipici dello strumentalismo di Piazzolla, a cominciare dal celebre effetto “grattato” del violino, suonato con l’arco oltre il ponte e vicino alla cordiera, certi stretti portamenti nel registro acuto, il rapido glissando ascendente del contrabbasso a inizio/battuta o inizio/episodio, fino alla grande

energia metro-ritmica accumulata nel frequente spostamento di accenti “in levare” e sui “tempi deboli” che connota il “tango d’arte”, particolarmente sensibile nel grande “fugato misterioso”: è parso un adattamento convincente che, prima di tutto, sottolinea l’inconfondibile cifra dello stile di Piazzolla, un assetto inaggirabile; quindi, “accoglie” affettuosamente il testo originario, “inquadrandone” alcune parti con preludi di nuova invenzione, conservandone certi tratti peculiari e attribuendovi un colore strumentale coeso di “nobile” ascendenza “europea” che, forse, esalta pure uno dei motivi ispiratori dell’intenzione poetica originaria: anche per Piazzolla, argentino di origine italiana, in effetti, la composizione e la scrittura costituivano un possibile ponte di ritorno verso il vecchio continente, costruito con un orecchio costantemente rivolto verso la nuova città di arrivo, Buenos Aires dei migranti.

Se l’*operita* di Piazzolla proviene dal teatro, altri originali selezionati derivano dalla televisione, da un testo che rappresenta orgogliosamente la migliore produzione italiana per il piccolo schermo, rivisitato in maniera profonda, con una invenzione originale estesa che si affianca ai materiali pre-esistenti:

6. In effetti, nel disco è poi entrata una composizione originale (denominata *Divertimenti e Variazioni su temi di Fiorenzo Carpi*) realizzata con adattamenti multiformi di alcune musiche composte per lo sceneggiato televisivo *Le Avventure di Pinocchio*, messo in onda nel 1971 con la regia di Luigi Comencini; il compositore è Fiorenzo Carpi (Fiorenzo Carpi de Resmini, 1918-1997), fondatore del *Piccolo Teatro* di Milano insieme con Giorgio Strehler e Paolo Grassi, collaboratore di Dario Fo e Vittorio Gassman, autore di molte canzoni lanciate dal cabaret milanese, tra i più fertili e felici compositori italiani per il teatro, il cinema e la televisione. Nel processo di adattamento e re-invenzione, la scrittura prende le mosse da tre motivi principali del *Pinocchio* televisivo: a) il tema di Lucignolo (*Lucignolo*); b) il tema di Geppetto (*Geppetto*); c) il

tema di Pinocchio (*Birichinata*). Il blocco dedicato al *Pinocchio* di Carpi è probabilmente il focus dell'intera opera discografica che ne è derivata e di cui qui si racconta; sicuramente, il lungo processo di adattamento è stato favorito dal profilo dei temi originali: scolpiti, incisivi ed efficacissimi, restano profondamente accolti nella memoria già alla prima esposizione, e costituiscono un solido ancoraggio per la sperimentazione sistematica di numerose e diverse procedure di variazione e adattamento; a cominciare dalla sequenza dedicata a Lucignolo, il cui tema originale viene elaborato in variazioni successive senza alcuna soluzione di continuità; un *Divertimento* ne chiude l'esplorazione, su motivi di ostinato negli archi in pizzicato, con una scrittura pianistica scattante e "nervosa", e ricorrenti assetti metro-ritmici asimmetrici (3+3+2). Anche il transito al tema di Geppetto avviene senza soluzione di continuità, con un sensibile *rallentando* che conduce a tre variazioni, separate, anch'esse, in maniera palese, da simili gesti di dilatazione locale del metro; l'ultima variazione è una *siciliana*: l'adattamento proposto assume soprattutto una connotazione ritmica, nell'ottemperanza al modello temporale con figura puntata iniziale, tramandato nella scrittura strumentale europea; un *Divertimento* chiude anche l'adattamento del *Geppetto*, con una netta prevalenza della cantabilità espressa dal violino. L'elaborazione del tema di *Pinocchio* - celeberrimo, almeno per chi abbia maturato una certa confidenza con la migliore scrittura televisiva italiana - conclude questa lunga sequenza; il tema di *Pinocchio* sembra essere davvero irresistibile, se anche Manu Chao, compositore e cantante "mundialista", se ne è lasciato irretire: una sua versione è uscita in disco nel 2009, dopo essere stata registrata dal vivo presso le Arènes de Bayonne il 30 luglio 2008⁸. Nella scrittura di Luigi Pecchia per *Limes Ensemble* il medesimo tema è "osservato" in una lunga esposizione che conserva la felice ed

⁸ Radio Bemba-Manu Chao, *Baionarena*, 2 CD, Because Music, 0825646 866601, 2009: la versione di Manu Chao è in CD 2, tr. 18: *Pinocchio* (*Viaggio In Groppa Al Tonno*); ne è stata pubblicata anche una edizione in DVD.

energica ispirazione originaria, condotta soprattutto attraverso l'opposizione archi/pianoforte, distesa nelle riprese tematiche successive; quindi, segue il *Divertimento e Finale* elaborato in forma di tango, nel quale riemergono, clamorosamente, alcuni gesti già attribuiti allo stile di Piazzolla (stretti portamenti nel registro acuto, glissando ascendente del contrabbasso, spostamento di accenti "in levare", processi ritmici asimmetrici) che assurgono a soluzioni di scrittura "spendibili" anche in altri contesti e assetti, intese come dispositivi strumentali e stilemi compositivi ricorrenti che consentono di marcare la "forma" nella durata lunga dei sessanta/settanta minuti in cui si esplica un'opera discografica: se n'è già fatto cenno, raccontando delle considerazioni iniziali e dei "criteri generali".

Il cinema è ancora un grande inventario da cui si è ritenuto opportuno "pescare" materiali originali per la trascrizione e reinvenzione. Tuttavia, stavolta è prevalsa una scelta emozionale, poiché l'autore cui si è ritenuto di poter attingere è stato assai presente nella formazione di quanti hanno partecipato al dialogo e confronto che ha condotto all'opera di cui qui si racconta, con tracce emotive profonde: si tratta di Daniele Paris (1921–1989) che, come s'è accennato, è stato un direttore d'orchestra molto impegnato nella diffusione della "nuova musica", dagli anni Cinquanta ai Settanta del secolo scorso, con decine e decine di prime assolute presentate negli scenari privilegiati della musica contemporanea, in Italia e in Europa; ma è stato anche un prolifico compositore di musiche per il cinema, la televisione, il documentario etnografico e artistico (soprattutto per i *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti); è stato, altresì, il fondatore e primo direttore del Conservatorio di musica "Licinio Refice" di Frosinone, una scuola dove quasi tutti i musicisti componenti il *Limes Ensemble* si sono formati, come allievi - anche coloro che sono qui impegnati nella narrazione di questa storia -

oppure sono stati e sono attivi come professori⁹.

7. Perciò, una sequenza originale dedicata a musiche di Daniele Paris, per il cinema di Liliana Cavani, chiude la lista delle tracce presenti nel disco: in particolare si tratta del film *Il Portiere di notte*, forse il suo più bello, intenso ed emozionante, finito nel 1973 e presentato nel 1974, e della saga concernente lo yogi *Milarepa*, anch'esso uscito nel 1974. *Cinemusique I*, da *Il portiere di notte*, è costruita a partire dal tema principale che nel film appare strumentato in maniera assai mutevole, all'interno delle diverse scene (clarinetto, contrabbasso pizzicato e banjo; clarinetto e tromba con sordina; sassofono solo): nella scrittura proposta nel disco gli accordi ribattuti e staccati sul pianoforte sono assunti a stretta imitazione del suono "corto" e "sordo" del banjo, e i motivi principali sono trasferiti negli archi acuti; pure efficaci risultano l'esposizione e successive riprese del valzer lento, morbido e affettuoso, in tonalità maggiore, giustapposte agli assetti precedenti. A questo tema si integra altro materiale che Paris elaborò in forma di pezzo pianistico - denominato anche *Sonata 1950* in successive edizioni discografiche - connotando la scena del trasferimento della vittima nella casa dell'ex-aguzzino, allorché i due protagonisti riconoscono e accettano di essere uniti da un sentimento divorante e distruttivo; vi sono interpolati brevi episodi, distesi in una serie dodecafonica esposta in unisono tra pianoforte e contrabbasso, che conducono alla ripresa conclusiva. Nella "traduzione" operata dal *Limes Ensemble*, il suono tragico e l'atmosfera disperata del film cedono il passo a una sensibilità più consolata: l'orrore della storia narrata sembra essere ormai divenuto parte della memoria profonda e condivisa, liberato dalle punte più violente e drammatiche della vicenda individuale e dell'esperienza storica; e questo, a distanza di oltre quaranta anni, può anche essere effetto di un moto di tenerezza nei

⁹ Sulle numerose e multiformi attività di Paris, cfr. M. Agamennone, *Su Daniele Paris storie e memorie di un direttore d'orchestra*, con CD allegato, Lucca, LIM, 2009.

confronti dell'autore, Daniele Paris: ciò vale con particolare intensità per Luigi Pecchia, che ne è stato allievo diretto per la composizione e la direzione d'orchestra. Piuttosto diversa è la *Cinemusique II*, da *Milarepa*, il film che racconta la vita di un venerato maestro del buddismo tibetano: l'elaborazione proposta è condotta in una densa strumentazione di piccolo gruppo coeso, permanentemente attivo e integrato, in piena coerenza con il materiale originale elaborato in forma di lungo poema sinfonico; dall'assetto d'insieme emergono localmente alcuni motivi tematici, densi raddoppi (vla e vc, in ottava) si pongono in apertura (ancora su una serie dodecafonica) e in alternanza con il *tutti*, e affiora pure una breve cadenza del pianoforte, originale e sapientemente interpolata da Luigi Pecchia nell'elaborazione dei materiali originari, e fortemente coerente con la cifra generale della colonna musicale per il film: pure, può ben indicare come l'ultimo Paris fosse molto attratto, personalmente, dalla musica tardo-romantica, oltre la passione per le musiche dell'avanguardia più radicale, ormai sopita nell'età matura.

Tra i repertori descritti commentando i “criteri generali” dell'ideazione, nelle prime battute di questo racconto, si sono indicate anche le espressioni cantate nella tradizione orale di alcune regioni italiane: quest'ultimo, sicuramente, costituisce l'inventario più appartato e meno mediatizzato di materiali “disponibili”, rispetto a quelli esaminati finora, anche se le fonti scritte e sonore, e la discografia relativa, attualmente non sono più così ridotte e periferiche come poteva pur essere venti o trenta anni or sono. Ma perché, quindi, nella prospettiva di attingere a materiali pre-esistenti, scegliere musiche poco note e, proprio per questo, non agevolmente riconoscibili e forse non immediatamente attraenti per eventuali ascoltatori e appassionati? E, ancora, quali espressioni cantate selezionare, e appartenenti a quali regioni e contesti, e come acquisirle, da quali fonti o fondi prelevarle? E, soprattutto, come elaborarle e adattare a un organico fisso e non modificabile, proveniente da pratiche musicali e consuetudini culturali piuttosto lontane dalla tradizione orale della Penisola italiana e delle Isole? Le

riflessioni, motivazioni e risposte emerse nel lungo dialogo intercorso sono state numerose.

8. Nelle fonti biblio-discografiche accessibili, non poche espressioni cantate di tradizione orale appaiono in un assetto monodico (una sola parte vocale), con esecuzione individuale o di gruppo (coro unisono, o in raddoppio di ottava), talvolta con accompagnamento strumentale elementare, o con integrazione polifonica costituita da parti di sostegno lineare (bordoni tenuti, intermittenti, o mobili su gradi vicini). Da queste fonti, quindi, emerge soprattutto la dimensione orizzontale della melodia vocale che sostiene i versi cantati: questa condizione rappresenta una sfida importante per una scrittura musicale destinata a un insieme coeso e stratificato (vl, vla, vc, cb e pf), che richiede una proliferazione densa e articolata di motivi e relazioni multiple, accordali e contrappuntistiche. Ancora, si pone una questione “timbrica”, intorno a come trasferire su un organico esclusivamente strumentale e con timbri assai ben definiti nella memoria culturale, i registri e timbri delle voci nella tradizione orale, che all’ascolto possono apparire multiformi e sorprendenti, ma, comunque, risultano diversissime dagli archi e dal pianoforte, almeno per come sono stati utilizzati e percepiti nella storia culturale europea. E pure emerge la questione di come rendere, eventualmente, immagini, sensi, emozioni e motivi narrativi tramandati dai versi cantati, nel trasferimento verso un assetto esclusivamente strumentale che, ovviamente, rinuncia alla versificazione e alla rappresentazione esplicita di “significati”. D’altra parte, è senz’altro vero che la “melodia” è stata il riferimento principale per i “prelievi” effettuati da numerosi compositori europei e americani, ma anche africani e asiatici, sulle tradizioni locali più disparate: in senso più generale, si può riconoscere come proprio la dimensione orizzontale della melodia sia stata il veicolo privilegiato per un primo contatto, nel confronto interculturale. Oltre questa relazione - che talvolta si è manifestata in modo superficiale o con un profilo puramente “coloristico” -, per alcuni compositori

le strutture della melodia cantata, e gli eventuali rivestimenti polifonici, hanno pure costituito un repertorio potenziale di assetti e relazioni per grammatiche specifiche destinate ad alimentare brani musicali con soluzioni multiformi (dalla tastiera del pianoforte, al quartetto d'archi e all'orchestra sinfonica): è la via maestra tracciata nella prima metà del Novecento da Béla Bartók (1881-1945), per il quale l'approssimazione alle tradizioni locali della grande pianura ungherese, della Transilvania e di altre regioni d'Europa, ha alimentato una cifra stilistica di forte riconoscibilità, in una scrittura considerata molto avanzata e originale. Per altri, ancora, la melodia cantata può veicolare tracce di modi esecutivi, processi intonazionali e assetti linguistici, regole per la versificazione, procedure per la variazione, nel tempo lungo della performance, modelli metro-ritmici e piani formali inconsueti, criteri per la combinazione simultanea di parti diverse, anche tracce di pratiche sociali, di personalità e gruppi singolari: è stato così, in modi e con esiti molto diversi, nei "prelievi" da musiche africane operati da grandi compositori più vicini a noi, come l'italiano Luciano Berio (1925-2003), l'ungherese György Sándor Ligeti (1923-2006) e l'americano Steve Reich (1936), tra i più importanti e innovativi nella seconda metà del secolo scorso fino ai primi anni del nuovo millennio. Ma è pure così per molti altri autori, e anche strumentisti creativi, che in tempi più recenti hanno tentato l'integrazione di strumenti extraeuropei all'interno di organici "classici", come è in molte avventure "terzomondiste" del *Kronos Quartet*, splendido quartetto d'archi californiano (si consideri l'album *Pieces of Africa*, del 1992, con opere di compositori africani e strumenti locali associati al quartetto), del cinese Tan Dun (1957), ambasciatore "di buona volontà" dell'UNESCO, compositore ardimentoso e suadente, che ha sperimentato numerose forme di "ibridazione" combinando strumenti cinesi (il liuto piriforme *pipa* o la cetra semitubolare da tavolo *guqin*) e organici di matrice europea. Ma è così anche nel fare recente di alcuni compositori italiani come il salentino Ivan Fedele (1953) che ha esplorato i *moroloja* (lamenti funebri)

greco-salentini e associato la *txalaparta*, sorta di grande xilofono del Paese Basco, all'orchestra sinfonica, e il compianto Piero Milesi (1953-2011) - "salentino d'adozione" grazie alla sua iterata presenza nel Festival *La Notte della Taranta*: una partecipazione considerata esemplare - che ha sposato il tamburo a cornice con l'orchestra sinfonica, pure attingendo profondamente a motivi e profili metro-ritmici conservati nelle tradizioni locali salentine.

Perciò, anche nel disco di *Limes Ensemble* che qui si racconta è presente un blocco di composizioni originali, denominate *Folkloriche*, impiantate su motivi provenienti da tradizioni musicali locali della Penisola italiana e della Sicilia. Ma come sono state individuate le aree culturali di "attingimento", alla ricerca di materiali utili per una efficace trascrizione e re-invenzione? E i materiali selezionati, come sono stati assunti, elaborati e adattati nell'organico obbligato del gruppo (vl, vla, vc, cb e pf)?

9. Intanto, una prima riflessione ha preso in esame le fonti effettivamente disponibili. Uno dei repertori regionali più importanti e rappresentativi è senz'altro il *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara, messo a punto nei primi anni del Novecento, formidabile inventario con oltre 1.000 trascrizioni musicali accuratissime che ha costituito una tentazione fortissima per chiunque si sia impegnato in "prelievi" di questo tipo, come si vedrà anche in seguito. Quindi, un altro scenario privilegiato è stato individuato nella micro-regione salentina, in conseguenza dell'interesse internazionale suscitato dal notissimo programma estivo di spettacolo dal vivo già citato, dedicato alle tradizioni musicali locali, che pure ha contribuito, insieme con altre esperienze locali, a generare un effetto favorevole di scoperta e studio delle fonti sonore (nastri e dischi) concernenti quelle musiche. Ancora, a dimostrazione di come certe scelte possano essere anche esito di memorie affettive, la terza area individuata è stata il Molise, dove coloro che scrivono in questa sede, e anche alcuni degli strumentisti di *Limes Ensemble*, hanno passato lunghi anni come professori presso il

Conservatorio di musica della regione, a Campobasso, collezionando importanti esperienze didattiche ma anche concertistiche, organizzative e di ricerca, costruendo una fitta rete di relazioni personali e rapporti di profonda amicizia: anche le fonti molisane cui si è attinto sono prevalentemente sonore, tratte da nastri magnetici, dischi e studi recenti.

Perciò, la prima delle tre composizioni originali proposte, *Folklorica I. Sopra motivi tradizionali siciliani*, trae spunto da melodie trascritte da Alberto Favara e comprese nella sua monumentale raccolta, già citata, pubblicata postuma¹⁰: *Caltavuturisa* (al modo di Caltavuturo, località dell'entroterra palermitano; Favara 1957: 210), *A la palermitana* (Favara 1957: 211) e *Vitalora* (al modo di Vita, nel trapanese; Favara 1957: 275). Come s'è accennato, il *Corpus* favariano è stato un fertilissimo terreno cui hanno attinto non pochi compositori italiani per multiformi operazioni di trascrizione e reinvenzione, da Berio a Incardona e Corghi. Per Federico Incardona, palermitano (1958-2006), l'attingimento al *Corpus* di Favara ha alimentato una coerente cifra espressiva marcata da una "sicilianitudine" possibile, moderna, nobile e vitale. Nella scrittura di Luciano Berio, gli adattamenti per canto e pianoforte di musiche siciliane realizzati da Favara con Ricordi negli anni Venti del secolo scorso, ma anche alcune espressioni conservate nel *Corpus*, sono stati un riferimento permanente nel corso di tutta la carriera, dagli esordi durante gli studi al Conservatorio di musica di Milano, fino agli ultimi mesi di vita, al punto tale da tracciare una profonda "pista siciliana" nella sua produzione, che si affianca magistralmente a quella "africana", alimentata dalle polifonie sub-sahariane documentate, trascritte e analizzate da Simha Arom, forse il maggior musicologo africanista¹¹. E non si può escludere, quindi, che simili prelievi abbiano poi orientato anche le soluzioni messe su carta da

¹⁰ A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di Ottavio Tiby, Palermo, Accademia di lettere, scienze e arti, 1957.

¹¹ Cfr., in italiano, Arom Simha, *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, a cura di Maurizio Agamennone e Serena Facci, con CD e DVD allegati, Lucca, LIM, 2014.

Luigi Pecchia ed eseguite da *Limes Ensemble*. Perciò, le tre sezioni di questa prima *Folklorica* si aprono con il medesimo gesto, vale a dire l'esposizione del motivo tradizionale armonizzato a corde multiple nella parte della viola sola, una opzione piuttosto frequente anche in Berio e altri autori, cui segue la ripresa ed elaborazione d'insieme; la seconda sezione, in particolare, sembra apparentarsi a una sorta di *fandango* di matrice iberica, vivace e spigliato, che richiama certe remote infatuazioni di Boccherini e più recenti prove di don Manuel de Falla: pure, vi si riprende la *vitalora* "E si fussi pisci", centralissima nella infatuazione siciliana di Luciano Berio¹², una canzone che, evidentemente, conserva ancora intatta la sua energia seduttiva, prestandosi prodigiosamente a modi di reinvenzione e adattamento davvero multiformi, con esiti diversissimi. La successiva *Folklorica II. Sopra motivi tradizionali salentini* trae spunto da due melodie largamente circolanti nella tradizione orale ma anche nella recente esplosione della cosiddetta "neo-pizzica", come pure si può definire il fare tumultuoso di moltissimi musicisti e danzatori, nonché visitatori e turisti, rilevatori e studiosi, politici e amministratori che hanno caratterizzato le recenti vicende della regione italiana più orientale, e alimentato una attrazione costantemente crescente, esercitata negli ultimi due decenni; il primo motivo, "Damme nu ricciu", è stato oggetto di numerose rivisitazioni da parte di gruppi "neo-folk" e non solo; il secondo, "Lu rùsciu de lu mare" (la risacca del mare), probabilmente proveniente dal repertorio dei "cantastorie"¹³, è documentato già nelle attività del

¹² Le due "piste" individuate nella musica di Berio - quella "siciliana", la più profonda, e quella "africana" -, e anche i multiformi "travestimenti" che questa amatissima "canzone" ("E si fussi pisci") ha assunto nell'arco di quasi sessanta anni, sono state descritte in M. Agamennone, *Di tanti "transiti". Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio Nuove prospettive/New Perspectives*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012, pp. 359-397.

¹³ In effetti, i versi cantati in questo brano sono attestati già nella celebre rilevazione effettuata da Imbriani e Casetti pochi anni dopo il compimento dell'unità d'Italia, e considerati come una propaggine del repertorio diffuso dai cantastorie itineranti (V. Imbriani, A. Casetti, 1876, *Canti popolari delle Provincie Meridionali*, Roma, Loescher, 1876, p. 396).

“gruppo dopolavoristico” di Gallipoli negli anni Trenta del secolo scorso, ed è stato registrato sul campo da Alan Lomax e Diego Carpitella, ancora a Gallipoli nell’agosto 1954, durante la breve incursione salentina del loro “viaggio in Italia”¹⁴; l’elaborazione del primo motivo - tenera e affettuosa, assai felice, al pari delle più efficaci versioni “world” e “neo-folk” ascoltabili in disco o sui palchi, nella “stagione delle feste” salentina - muove da un ostinato del pianoforte su cui si addensano progressivamente le altre parti strumentali; il secondo motivo è strettamente giustapposto al primo, esposto in pizzicato dal contrabbasso insieme con la tastiera, e seguito dalla ripresa del motivo iniziale, davvero seducente, evidentemente irresistibile. L’ultima composizione ispirata a tradizioni musicali locali della Penisola italiana è *Folklorica III. Sopra motivi tradizionali molisani*, e anche in questo caso i motivi originari sono due: “Chi è chi è che bussa”, una canzone narrativa raccolta a Fossalto (Campobasso) il 1 maggio 1954, cui si affianca “E gruoja lidhen fleten” (E la donna intreccia la foglia), un “canto di fidanzamento” degli *arbëreshë* (italo-albanesi) del Molise raccolto a Ururi (Campobasso) il 2 maggio 1954, entrambi documentati da Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese¹⁵; quest’ultima *Folklorica* è marcata da tutt’altra atmosfera: l’adattamento del motivo romanzo e di quello *arbëreshë* è realizzato mediante una integrazione reciproca tra i due temi, condotta soprattutto nella densa tessitura degli archi, con l’innesto di frasi sovrapposte, in apertura e di “inquadramento”, disposte anche in assetti asimmetrici, il ricorso a un suono localmente “stridulo” (arco al ponte) e a ostinati assai incisivi. Tutta questa storia, dunque, pare destinata a concludersi con la registrazione delle “tracce audio” affidata ai musicisti del *Limes*

¹⁴ Cfr. M. Agamennone, *Musica e tradizione orale nel Salento. Le registrazioni di Alan Lomax e Diego Carpitella (agosto 1954)*, con 3 CD allegati, Roma, Squilibri, 2017 (in particolare, la registrazione sonora di “Lu rusciu de lu mare” è in CD 2, traccia 21).

¹⁵ Cfr. *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, 2011, a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, con CD allegato, Roma, Squilibri, 2011 (I ed. 2005) (in particolare, la registrazione sonora di “Chi è chi è che bussa” è in CD, tr. 13, quella di “E gruoja lidhen fleten” in CD, tr. 39).

Ensemble: un'operazione piuttosto amichevole, distesa e veloce, quattro o cinque giorni in sala, cui è seguito il missaggio e la realizzazione del "master" per la stampa, presso il *Centro di Ricerca ed Elaborazione Audiovisiva* (CREA) del Conservatorio di musica frusinate; tutto questo è accaduto grazie all'impegno degli allievi iscritti al Triennio di Tecnico del suono, nell'anno accademico 2014-2015, e agli stessi docenti del corso Marco Massimi e Francesco Paris: perciò, l'opera discografica di cui qui si racconta, è stata pure il felice risultato di una originale ed emozionante esperienza formativa, che ha coinvolto, impegnati nel medesimo progetto, musicisti maturi e affermati insieme con giovani "apprendisti" di specifiche "arti" della musica... Tutto a posto, dunque, il nostro racconto sembra essere arrivato finalmente alla sua conclusione... Nemmeno per sogno, invece, siamo ancora a metà dell'opera... con ulteriori necessità e occasioni di confronto, discussione e decisione: quale formato scegliere, quale editore, che tiratura di stampa ipotizzare, quale circolazione e distribuzione prevedere, quale promozione e informazione disporre intorno all'eventuale prodotto? A questo punto, evidentemente, altre domande e altri problemi insorgono.

10. La prima riflessione emersa concerne la gracilità del formato CD, forse un supporto non più al passo con i tempi, ormai difficile da "impacchettare" e distribuire, considerati l'arretramento della discografia commerciale e la drastica riduzione dei negozi di dischi, il diffondersi della vendita in connessione con altri prodotti (riviste specializzate, periodici, quotidiani, ecc.), la facilità dell'accesso a qualsiasi tipo di musica attraverso il "web" e la "smaterializzazione" dei supporti, sempre più destinati a trasformarsi in meri "file audio". Un esito possibile avrebbe potuto essere stampare un numero ritenuto adeguato di copie, presso un editore disponibile, in un "packaging" semplice e poco costoso, ma con il rischio reale, sperimentato da molti musicisti, di ritrovarsi con qualche scatolone di "pezzi" destinati a essere venduti a margine dei concerti, prima o dopo, direttamente presso gli ascoltatori

convenuti, oppure a essere regalati agli amici, eventuali recensori e colleghi. Si è perciò determinata una situazione di stallo, da cui è affiorato lentamente l'interesse per un altro formato possibile, il CD-book, che proprio in quanto volume con disco allegato - unità bibliografica processata e commercializzata con criteri diversi rispetto al formato CD - avrebbe potuto circolare in uno scenario più esteso e forse anche nella rete delle librerie, che pure resistono, ancora. Ma un libro ha un ingombro e una paginazione ben diversi, ed è subordinato a processi editoriali specifici, in confronto a quanto si è soliti fare per i fascicoli a corpo piccolissimo presenti nel "packaging" dei CD. Si è anche pensato che potesse essere sufficiente provare ad "allungare il brodo", inserendo nel testo altre immagini e informazioni, pure ingrandendo il corpo, ma è apparso evidente che questa eventuale integrazione non avrebbe conferito alcun "valore aggiunto" all'opera discografica e, inoltre, difficilmente si sarebbe arrivati a una paginazione sufficiente a "reggere" la "costola" di un volume.

A questo punto si è creata ancora una situazione di stallo, e la riflessione si è di nuovo orientata verso questioni più generali: nel "dialogo lungo" è così riaffiorato un rinnovato interesse verso il tema unificante delle musiche proposte in disco, vale a dire la pratica della trascrizione nella musica, l'adattamento di testi pre-esistenti in un nuovo assetto, o l'invenzione di testi originali a partire da materiali già disponibili. E si è quindi cominciato a riflettere su come la stessa esperienza della "trascrizione" - vale a dire, ancora, e in senso più generale, il trasferimento di un testo o di una pratica, da un contesto di partenza a un nuovo contesto di arrivo - sia una procedura intellettuale e operativa rilevabile in numerose altre esperienze socio-culturali, con gli opportuni adattamenti: a partire dalla "traduzione" nel contatto interlinguistico, fino al trasferimento di concetti da un *sapère* a un altro, all'adattamento di consuetudini espressive transitanti attraverso livelli sociali distinti, ritenuti più "bassi" o più "alti", o "altri", rispetto allo scenario iniziale da cui origina il trasferimento.

Un compositore del nostro tempo - ma anche un intellettuale avvezzo a esprimere il suo pensiero a proposito di cose non strettamente musicali - che ha sperimentato sistematicamente la trascrizione e la “traduzione” nella musica, è stato sicuramente Luciano Berio, già ricordato in questa sede, che ha attinto a opere altrui e tradizioni esterne ma, anche, prelevato ripetutamente da se stesso, dalle sue proprie opere, con esiti pervasivi; così ne ha scritto, in una delle sue “lezioni americane”:

La musica viene tradotta, apparentemente, solo quando ci troviamo costretti, per una ragione o per l'altra, a passare da una specifica esperienza musicale alla sua descrizione verbale, dal suono di uno strumento a quello di un altro, dalla lettura silenziosa di un testo musicale alla sua esecuzione. In realtà questo bisogno è così diffuso, presente e permanente che siamo tentati di pensare che la storia della musica sia, in effetti, una storia di traduzioni. Ma forse tutta la nostra storia, e il divenire della nostra cultura, è una storia di traduzioni¹⁶.

Perciò, muovendo dal “fare” e “sapere” dei musicisti si può intendere come le procedure della “trascrizione” e “traduzione” possano apparire assai vicine, addirittura sovrapponibili, in una proiezione interpretativa che analizzi e attraversi pratiche sociali, relazioni personali, contesti, storie e culture anche lontani e difforni.

Ed è così, infatti, in tutta la vicenda della nostra specie: oltre che essere un migrante originario, *homo sapiens* ha costantemente esercitato una azione di traduzione e trascrizione nei confronti dell'ambiente frequentato, “nominando” quanto osservato e scoperto, costruendo tassonomie rappresentative e interpretative, agendo come un attore culturale che interviene estesamente negli scenari partecipati; quindi, gli umani “traducono” e trasformano la natura in cui si trovano a transitare e stanziarsi, ma modificano e costruiscono anche se stessi, nel lunghissimo processo che si definisce come “antropogenesi”: anche nel rischio, tragico, di

¹⁶ L. Berio, *Tradurre la musica*, in *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 27-40: 29.

una pressione insostenibile nei confronti dell'ambiente e delle risorse disponibili.

A pensarci bene, c'è un indizio interessante già nell'inesco primordiale della vita sul nostro pianeta, attraverso la replica e trascrizione/traduzione della prima forma di molecola organica complessa, resistente alla pressione ambientale, che ha segnato l'inizio di tutta la "storia naturale" sulla Terra.

E, pure, continuando a ragionare sui processi di trascrizione e traduzione intesi nella linea di continuità/prossimità prima indicata, nel "dialogo lungo" è affiorato un altro motivo di interesse crescente, intorno a come sia possibile definire un senso del "limite" nei processi e testi della comunicazione, e a come possano essere individuate e descritte le soglie di separazione che distinguono un testo rendendolo pienamente riconoscibile rispetto ad altri, soprattutto nella musica, un "fare" al cui interno lo statuto del testo appare molto più fluido e mobile che in altre espressioni umane. E, ancora, si è proceduto a confrontarsi su come si possano produrre e alimentare "transiti" diversi da un testo a un altro - e anche tra contesti -, nelle relazioni tra lingue, culture e religioni, nel campo dei rapporti politici e sociali, superando il limite iniziale, e "transitando" oltre. E così, nel "dialogo lungo", cominciava lentamente a emergere il contenuto esteso di un possibile libro, da integrare con il disco già pronto nel master per la stampa, in una riflessione articolata e complessa che ben reggesse la paginazione del formato volume: si trattava di approfondire tutti questi aspetti e concetti, con una scrittura saggistica originale che avrebbe potuto alimentare un reale valore aggiunto per il CD-book e captare l'attenzione anche di eventuali altri destinatari. E, quindi, l'invenzione del compositore e la performance dei musicisti potevano affiancarsi e associarsi all'opera di altre personalità, non meno creative, capaci di agire in campi diversi, ma intorno a concetti, testi e pratiche che risultavano contigui al "fare musicale", in una prospettiva felicemente transdisciplinare. E, pure, si è cominciato a immaginare come, con questa proposta editoriale, si potesse cooperare ad abbattere, o aggirare, un altro "limite", che tiene appartati il pensare e il fare "musicale"

– assetti simbolici e comportamenti spesso considerati misteriosi e quasi esoterici, limitati a pochissimi “iniziati”: i musicisti – e a liberarli da confini angusti, contribuendo a ricondurli verso un “territorio” comune assai più ampio, abitato e attraversato da altri processi del pensiero e altre forme dell’intelligenza che, tuttavia, proprio nei “saperi” e nel “fare” dei musicisti possono trovare un utile riferimento critico, oltre che una fonte di piacere raro, altrimenti non accessibile.

Quindi, se si osserva che il nome stesso del gruppo protagonista delle vicende che qui si raccontano - *Limes Ensemble* - esprime fin nella scelta della denominazione l’anelito alla esplorazione, alla “illuminazione” e, quindi, anche al superamento eventuale del “limite” (“limes”), è sembrato che un’opera editoriale come quella che si andava configurando (volume e CD), oltre che un esempio paradigmatico di alcuni modi possibili della trascrizione in musica e dell’attraversamento dei confini che “de-limitano” i testi musicali, costituisse altresì una valorizzazione e una promozione sofisticata dell’azione stessa dei musicisti e della loro recente registrazione discografica. Ed è per tutti questi motivi che all’opera (volume e CD) - quando il libro era ancora soltanto una mera ipotesi progettuale, anche se il master discografico era già pronto - è stato precocemente attribuito il titolo principale *Sul limite e dei transiti*, ritenendo che esso costituisse una formulazione ben rappresentativa degli scenari che si manifestano prima, durante e dopo le operazioni di “trascrizione” e “traduzione”.

Perciò, finalmente, si è cominciato a ipotizzare un indice del volume e a individuare gli autori della parte saggistica. La scelta è caduta su studiosi autorevoli impegnati in campi diversi, e vicini a coloro che scrivono, in questa sede, anche per rapporti profondi di amicizia e stima: l’esperienza della traduzione interlinguistica, nella comprensione e nel confronto delle diversità culturali, è stata trattata da Fabio Dei, antropologo dell’Università di Pisa; Valerio Consalvi, biochimico presso *Sapienza* Università di Roma, ha descritto i processi di trascrizione e traduzione dell’informazione genetica da una cellula all’altra, occorrenza remotissima che è alla base

della vita sul pianeta; Siro Ferrone, teatrologo “emerito” a Firenze, ha raccontato le avventurose vicende della commedia dell’arte, una tradizione di cui è uno degli studiosi più autorevoli al mondo, nella trascrizione/traduzione che ha condotto questa pratica teatrale dalla piazza alla corte; il transito di motivi iconografici dalle arti visuali contemporanee alle copertine di dischi è stato analizzato da Fulvio Cervini, storico dell’arte medioevale, anche lui a Firenze, assai curioso anche verso singolari esperienze “pop”; Maurizio Agamennone ha provato a individuare e descrivere i processi di trascrizione e traduzione nelle culture musicali; Vincenzo Caporaletti, tra i più agguerriti analisti e teorici nella musicologia contemporanea, professore all’Università di Macerata oltre che provetto chitarrista e compositore dal “prog” al jazz, ha presentato alcune trasposizioni testuali nelle musiche “audiotattili”.

Ed è proprio discutendo con Vincenzo Caporaletti - anche in forza di un analogo “dialogo lungo” che pure si muove nel tempo, in altri termini e modi – che è affiorata, serendipicamente, una ulteriore opportunità: la decisione di assumere uno dei motivi critici emersi nella progettazione del volume di cui qui si narra, come presupposto per una più estesa ipotesi editoriale di interesse musicologico. Si è quindi arrivati a progettare una nuova collana di studi musicali fondata su una consapevolezza già espressa nel nostro racconto: la musica, oltre che un “fare” assai sofisticato, costituisce una specifica e complessa modalità del pensiero, in cui si esercitano scelte, progetti, relazioni, teorie, percezioni e comportamenti che si rilevano anche in altri “saperi” e campi del “fare”. Perciò, muovendo dalla musica e selezionando per ogni numero un “tema cognitivo” unificante (come s’è detto, il tema scelto per cominciare è “trascrizione/traduzione”), la nuova collana intende esplorare le linee di collegamento che alimentano il pensiero, l’agire intellettuale, il fare individuale e sociale di fronte a diverse necessità di espressione e conoscenza. E poiché nel progetto editoriale si affiancano musiche in disco a scritture critiche, la collana ha assunto ben presto la

denominazione “Musiche...da leggere”: nella prima parte di ogni volume si racconta il disco allegato, che si può ascoltare; nella seconda parte si propongono le scritture critiche originate dal “tema cognitivo” individuato, che si possono leggere; in mezzo, a separare i due “blocchi”, si pone la pubblicazione di alcune partiture eseguite e incise in disco (nel CD-book di *Limes Ensemble* si è ritenuto opportuno proporre le tre *Folkloriche*, per ben trenta pagine di musica!). Si auspica una fruizione multiforme, dunque: l’ascolto delle musiche presenti nel disco, la lettura ed esecuzione delle musiche offerte in partitura, la lettura delle scritture proposte in forma di saggi, l’affiancamento e il rinvio reciproco tra saperi e punti di vista/ascolto distinti, eppure convergenti, nell’intelligenza di chi legge. E tutto in un unico prodotto.

Perciò, *Sul limite e dei transiti*, il CD-book di *Limes Ensemble*, costituisce il n.ro 1 della nuova collana “Musiche...da leggere” pubblicata dalla Libreria Musicale Italiana (LIM, Lucca), uno degli editori italiani di musica più autorevoli nel mondo: ne seguiranno altri, che pure sono stati progettati lentamente, e così pure sarà per i prossimi, ancora in forma di “dialogo lungo”, tra colleghi e amici che si stimano e amano confrontarsi e lavorare in piccolo gruppo.

Al nostro racconto, che ormai è finalmente giunto al termine, si aggiunge un piccolo dono: la partitura di *Folklorica I. Sopra motivi tradizionali siciliani*, per quintetto d’archi con pianoforte.

Speriamo davvero che i lettori vogliano apprezzare!

Folklorica I, sopra motivi tradizionali siciliani

Luigi Pecchia

Violin *Cadenza*

Viola

Violoncello *f* *spress., liberamente e calmo*

Contrabasso

Piano *Cadenza*

2

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pizz.

f

Tempo Moderato

mf 3

(Con Ped.)

5

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

Irregolare per Piero Fumarola

2

8

Vln. *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

10

Vln. *mfespress.* *p*

Vla. *mfespress.* *p*

Vc. *mfespress.* *p*

Cb. *mfespress.* *p*

Pno. *mf* *p*

12

Vln. *Pizz.*

Vla. *Pizz.*

Vc. *Pizz.*

Cb. *Pizz.*

Pno. *Poco rall.* *riprendere* *il* *Tempo*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and piano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 8-9) shows the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano parts. The Violin I and II parts have triplets and a dynamic change from *mf* to *p*. The Viola and Violoncello parts also have triplets and a dynamic change from *mf* to *p*. The Piano part has a triplet and a dynamic change from *mf* to *p*. The second system (measures 10-11) continues the string parts with *mfespress.* and *p* dynamics, and the Piano part with *mf* and *p* dynamics. The third system (measures 12-13) shows the string parts with *Pizz.* (pizzicato) markings and the Piano part with *Poco rall.*, *riprendere*, *il*, and *Tempo* markings. The Piano part has triplets and a dynamic change from *f* to *mf*.

15 *Poco rall.* *Tempo* *un poco rall.*

Vln. *pp subito*

Vla. *pp subito*

Vc. *pp subito*

Cb. *pp subito*

Pno. *8va (ad ottava entrambe le mani)*

19 *ff molto* *dim.* *Tempo poco più mosso* *Pizz.*

Vln. *ff molto* *dim.*

Vla. *ff molto* *dim.*

Vc. *ff molto* *dim.*

Cb. *ff molto* *dim.*

Pno. *(8va) Con la parte* *f* *mp* *Tempo poco più mosso*

23 *mp* *mp* *mp* *più mosso*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Pno. *(8va)* *3* *più mosso*

Irregolare per Piero Fumarola

4

27

Vln. *Arco*

Vla. *Arco*

Vc. *Arco*

Cb. *mp*

Pno.

33

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

39

Vln. *Pizz.*

Vla. *Pizz.*

Vc. *Pizz.*

Cb.

Pno. *p*

45

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Arco

Arco

Arco

(s)

Pno.

51

Vln. *Pizz.* *p*

Vla. *p* *3* *pontic.* *3*

Vc. *pizz.* *p* *3*

Cb. *p* *3*

8m

mp

Pno.

57

Vln. *Pizz.*

Vla. *3* *Pizz.*

Vc. *3*

Cb. *3*

(s)

p

Pno.

Irregolare per Piero Fumarola

6

63

Violin I (Vln.) and Violin II (Vla.) parts are shown in treble and alto clefs. The Viola (Vla.) part has a key signature change to two flats. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts are in bass clef. The Piano (Pno.) part is in grand staff. The score includes dynamic markings *pp* and *f*, and a *2^{da}* marking. A dashed line indicates a first ending for the strings.

69

Violin I (Vln.) and Violin II (Vla.) parts are shown in treble and alto clefs. The Viola (Vla.) part has a key signature change to two flats. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts are in bass clef. The Piano (Pno.) part is in grand staff. The score includes dynamic markings *f* and *mp*, and a *3* marking.

75

Violin I (Vln.) and Violin II (Vla.) parts are shown in treble and alto clefs. The Viola (Vla.) part has a key signature change to two flats. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts are in bass clef. The Piano (Pno.) part is in grand staff. The score includes dynamic markings *f* and *mp*, and a *3* marking.

81

Vln. *Arco*

Vla. *Arco*

Vc. *f* *espress.* *Arco*

Cb. *Arco*

Pno.

87

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

92

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

Irregolare per Piero Fumarola

8

[illegible]

110

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

Cadenza

f *calmo ed espress.*

Rall.

mp *(tenuto fino alla fine)*

Pizz. lento

mf espress.

p

